ISSN 2359-6910
https://revistas.ufrj.br

ARTIGO
Recebido em 31 de outubro de 2021
Aprovado em 14 de julho de 2022

As Três Dimensões do Patrimônio Musical: Uma Teoria em Progresso

The Three Dimensions of Musical Heritage: A Theory in Progress

DOI: https://doi.org/10.24206/lh.v8i1.47605

Paulo Castagna
Livre-Docente, Instituto de Artes da UNESP, CNPq, FAPESP.
E-mail: castagna@pq.cnpq.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4757-9876

RESUMO

Este artigo estuda o significado do conceito de patrimônio musical e suas relações com os conceitos oficiais de patrimônio histórico, artístico e cultural (materiais ou imateriais) estabelecidos na legislação brasileira, e de patrimônio documental ou arquivístico, implícito na legislação do país para os arquivos públicos e privados. Para isso, são analisados os três grandes tipos de patrimônio musical, decorrentes das três dimensões do conhecimento musical (1 - fenômeno musical; 2 - codificação notacional, gravação ou programação; 3 - documento musical físico), correspondentes às três dimensões do conhecimento (1 - ôntica; 2 - epistêmica; 3 - documental) estabelecidas por Claudio Gnoli (2012) e com apoio dos conceitos de *corpus mysticum* e *corpus mechanicum*. As conclusões apontam para a artificialidade da separação do patrimônio musical em material e imaterial, e para a necessidade de ações mais integradas em relação aos seus três tipos, visando resultados mais amplos para o conhecimento, proteção e difusão desse tipo de herança.

Palavras-chave. Patrimônio musical. Patrimônio cultural. Organização do conhecimento. Tradições musicais. Acervos musicais.

ABSTRACT

This article studies the meaning of the concept of musical heritage, and its relationship with the official concepts of historical, artistic and cultural heritage (material or immaterial) established in Brazilian law, and the concept of documental or archival heritage, implicit in the Brazilian law for public and private archives. For this purpose, the three major types of musical heritage are analyzed, according to the three dimensions of musical knowledge (1 - musical phenomenon; 2 - notation, recording or programming; 3 - physical musical document), corresponding to the three dimensions of knowledge (1 - ontic; 2 - epistemic; 3 - documentary), established by Claudio Gnoli (2012), also supported by the concepts of *corpus mysticum* and *corpus mechanicum*. The conclusions leads to the artificiality of separating musical heritage into material and immaterial, and to the need for more integrated actions in relation to its three types, aiming at broader results for the knowledge, protection and dissemination of this kind of heritage.

Keywords. Musical heritage. Cultural heritage. Knowledge organization. Musical traditions. Musical collections.

Introdução

Em função da inexistência de leis ou normas brasileiras que estabeleçam oficialmente o conceito de 'patrimônio musical', as pesquisas e ações ao seu respeito frequentemente o apresentam como parte de conceitos mais amplos e já consolidados no país, como *patrimônio histórico e artístico* (Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, Código Civil de 2002 e normas decorrentes), *patrimônio cultural* (Constituição de 1988 e Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000), *patrimônio cultural imaterial* (Decreto nº 5.753, de 12 de abril de 2006) e *patrimônio documental ou arquivístico* (implícitos nas Leis nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991, e nº 12.527, de 18 de novembro de 2011), sendo tal cenário derivado na legislação de estados e municípios.

Qual é, no entanto, o preciso significado de patrimônio musical? Quais são suas categorias internas e de quais categorias mais amplas podem fazer parte? Qual é sua relevância e em que medida o estabelecimento preciso do seu significado pode auxiliar as ações relacionadas a esse tipo de patrimônio? Para responder tais perguntas, será necessário a organização de um modelo ou sistema de inter-relações que pode ser entendido como a proposição de uma teoria (em progresso) referente aos tipos de patrimônio musical e sua articulação, destinada ao uso em trabalhos sobre o assunto e à discussão coletiva, em direção a uma teoria mais ampla e consensual.

O objetivo geral deste trabalho é a superação teórica da dicotomia entre patrimônio musical material e imaterial, com a busca de soluções que permitam a construção de ações e políticas públicas integradoras para esse tipo de patrimônio e, se possível, uma futura definição oficial do conceito de patrimônio musical, com sua aplicação em normas institucionais e políticas oficiais relacionadas à proteção do patrimônio cultural. Seu objetivo específico é distinguir e definir os tipos de patrimônio musical, por meio do estudo de sua natureza intrínseca, o que será fundamentado em estudos referentes ao patrimônio cultural e imaterial, aos arquivos musicais históricos e à ciência da informação, com destaque para o trabalho de Claudio Gnoli (2012).

Três dimensões do conhecimento musical

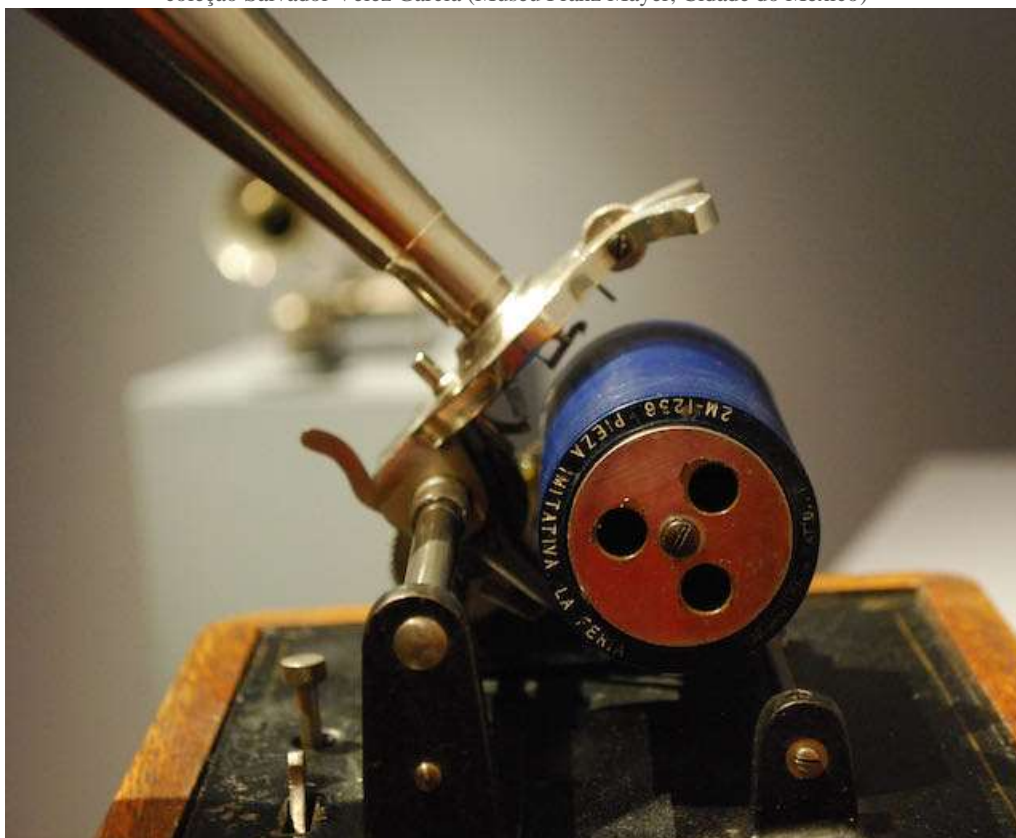
A divisão do conhecimento musical aqui apresentada decorre da adoção das três dimensões do conhecimento como definidas por Claudio Gnoli (2012, p. 268-275), em trabalho referencial sobre a organização do mesmo em sistemas de descrição ou representação bibliográfica. Este autor denomina a primeira dimensão de *ôntica* (dos fenômenos em si), a segunda de *epistêmica* (da maneira como os fenômenos são convertidos em informação) e a terceira de *documental* (dos portadores formais ou suportes da informação). Com isso, é possível caracterizar deste modo as três dimensões do conhecimento musical:

(1) *Dimensão ôntica*: o fenômeno musical, constituído pela prática viva da execução musical, por meio da voz humana, de instrumentos musicais e de suas combinações;

(2) *Dimensão epistêmica*: a codificação notacional (por meio da associação, a sinais gráficos, de sons, posições do instrumento, gestos e ações musicais), a gravação sonora (por meio da impressão de sulcos produzidos pela vibração do som, em

cilindros e discos, ou sua codificação na configuração de conjuntos de micro-partículas de armazenadores de informação) e a programação de instrumentos ou aparelhos sonoros (por meio da configuração de furos ou pinos em suporte rígido, decodificáveis pelos mesmos instrumentos ou aparelhos, sejam eles mecânicos, elétricos ou eletrônicos); esta dimensão também inclui os arquivos eletrônicos ou de informação virtual (musicográfica ou sonora) graváveis, duplicáveis, transmissíveis e capazes de reprodução da mesma configuração de conjuntos de micropartículas que havia nos dispositivos eletrônicos de origem;

(3) *Dimensão documental*: a fixação em suportes físicos - sejam únicos (manuscritos, pinturas, entalhes, etc.) ou múltiplos (impressos em papel, vinil, policarbonato, etc.) – da notação, gravação ou programação da obra, que produz o *documento musical*, este constituído por três categorias básicas: a) fonte musicográfica (Figura 1), no caso da codificação notacional (partituras ou partes cavadas, partituras em Braille, tablaturas, letras cifradas, gráficos, instruções textuais, etc.); b) fonte fonográfica ou áudio-visual (Figura 2), no caso da codificação do som (cilindros, discos, fitas, discos compactos e dispositivos eletrônicos, como discos rígidos, disquetes, *pendrives*, etc.); c) fonte de música programada (cilindros com pinos, discos e cartões perfurados) (Figura 4).

Figura 2 – Cilindro fonográfico Edison do início do século XX, adaptado a um fonógrafo Columbia BK Jewel (1906), da coleção Salvador Velez Garcia (Museu Franz Mayer, Cidade do México)

Fonte: Wikimedia Commons. Foto de Alejandro Linares Garcia, 3 de julho de 2011.

Obviamente, a transmissão da música entre pessoas, aparelhos e lugares ocorre de forma diferente para cada uma de suas três dimensões e o seu estudo auxilia a compreensão da natureza de cada uma delas, mas é preciso considerar que as dimensões caracterizadas por Claudio Gnoli (2012, p. 268-275) requerem uma aplicação cuidadosa: Fabio Assis Pinho, Bruna Laís Campos do Nascimento e Willian Lima Melo (2015, p. 112) observam que as mesmas "podem ser abrangidas pelos metadados no momento da representação da informação e do conhecimento, no entanto frequentemente não são utilizadas e algumas vezes acabam sendo confundidas".

A música em sua primeira dimensão (ôntica - fenômeno musical) existe somente enquanto está sendo cantada e/ou tocada, esvaindo-se em seguida, o que faz com que sua revisitação somente possa ser feita por uma nova execução. Considerando-se que, do ponto de vista auditivo, essa dimensão é essencialmente humana, é preciso considerar que há uma série de processos mentais e fisiológicos internos que possibilitam a execução musical a uma ou mais pessoas, como a capacidade de controlar a própria voz ou determinado instrumento musical, o conhecimento dos códigos de leitura de música notada (no caso de leitura de fonte musicográfica) e a capacidade de audição e memorização musical (no caso de reprodução da música ouvida). Criadores musicais, (compositores, arranjadores, acompanhadores, improvisadores, repentistas e outros) utilizam outras funções mentais que envolvem simultaneamente a capacidade criativa e a exteriorização de suas ideias musicais por meio do canto, da execução instrumental, da escrita e mesmo do gestual e do discurso, sendo correlatas as ações de diretores ou regentes de grupos vocais e/ou

instrumentais, conjuntos e orquestras, auxiliares de campo, palco e estúdio, e até do público, convivas e outros participantes, quando estes tomam parte ativa em criações musicais.

As memórias musicais e as ideias criativas transformam-se em música somente quando externadas de maneira audível. No plano mental, contudo, a música não se manifesta na forma de ondas sonoras, estando em forma potencial, como imaginação, intenção, preparação e estudo. Tal consideração é importante, uma vez que ideias e memórias são mentalmente armazenáveis, ainda que sujeitas a perdas e modificações, permitindo ao indivíduo a retenção total ou parcial de uma experiência musical interna ou externa por um determinado tempo (ampliável pelo treinamento e pela prática) e sua posterior exteriorização, de acordo com suas capacidades e formas desejadas. Conforme as interações entre indivíduos, algumas memórias e procedimentos criativos podem tornar-se estimados em determinada comunidade humana, criando formas e repertórios comuns ou identitários, muitas vezes transmitidos por gerações.

Os processos mentais são tão complexos, que é possível ao indivíduo lembrar-se de uma música, às vezes com grande fidelidade, e deleitar-se ao longo de sua duração, mesmo sem emitir qualquer som (ainda que possa fazê-lo quando desejar). Além da criação intencional, é possível, à pessoa, ocorrer uma ideia musical e uma melodia inteira, até mesmo por sonho, com a eventual apreciação e memorização do seu resultado. Apesar disso, tal reprodução mental não pode ser considerada música manifesta, mas apenas como potencialidade, assim como a lembrança de uma receita culinária e o prazer dela decorrente não podem ser entendidos como comida. A música, em sua primeira dimensão, somente existe enquanto manifestação sonora, assim como a comida existe apenas quando os alimentos estão fisicamente presentes, mesmo que seja possível a memorização e transmissão oral ou escrita do seu modo de produção. O conhecimento e os processos musicais mentais, anteriores à sua expressão sonora, podem ser estudados pela psicologia cognitiva ou pela cognição musical (MEIRELLES, STOLTZ, LÜDERS, 2014), mas integram funções humanas e não uma dimensão da música enquanto conhecimento manifesto e socialmente apreciável.

Quanto à música em sua segunda dimensão (codificação notacional, gravação ou programação), sua característica marcante é a codificação ou representação do fenômeno sonoro em informação, seja esta grafada (portanto legível por pessoas), gravada (legível apenas por equipamento apropriado) ou programada (legível por aparelhos específicos, instrumentos, sintetizadores ou computadores). A música objeto dessa conversão pode estar tanto em processo de criação quanto em fase de transmissão, ou seja, pode representar uma ideia ou criação mental diretamente externada em notação ou programação musical (assim surgindo inicialmente como informação, para depois permitir sua execução como fenômeno sonoro), ou uma sessão musical captada e gravada por aparelhos ou programada para equipamento mecânico, elétrico ou eletrônico.

Talvez a maior dificuldade de compreensão das características da segunda dimensão da música seja a diferença entre as categorias de informação e documento, tendo em vista que a informação é imaterial e o documento é material, embora possam ser nele codificadas as informações características desta dimensão, seja estas musicográficas, fonográficas ou programadas. De acordo com Letícia Julião (2015, p. 89-90), “ainda que pareça paradoxal, o imaterial só pode se expressar na materialidade”.

Um documento escrito contém informações, porém estas podem ser momentaneamente memorizadas por uma pessoa e em seguida transcritas para outro documento, processo compreensível somente se

admitirmos a imaterialidade da informação registrada em um documento e transcrita para outro, ao passo que o documento físico, do qual as informações foram memorizadas, não sofre perda nem alteração material por conta desse processo.

Se lembrarmos que antes de 1877 já era possível registrar informações em um suporte a partir da vibração sonora, embora ainda não fosse possível reconverter as mesmas informações em som (o que foi obtido somente nesse ano, com a operacionalização mecânica do princípio da reciprocidade, por Thomas Edison), fica ainda mais evidente que os processos de gravação sonora e reprodução mecânica lidam com a codificação e decodificação de informações, corroborando-se a natureza informativa da gravação sonora nos sistemas digitais. Afinal, o som ouvido a partir da reprodução de gravações não é exatamente o som produzido pelas pessoas e instrumentos, mas sim o som gerado por aparelhos, que o cérebro humano reconhece como semelhantes aos sons emitidos por vozes e instrumentos musicais.

Os sistemas de escaneamento óptico de discos e cilindros fonográficos são capazes de digitalização tridimensional do sinal analógico dos sulcos (NAKAMURA, USHIZAKA, UOZUMI, ASAKURA, 1997), o que indica a natureza imaterial das informações fixadas em tais mídias. O mesmo ocorre quando o sinal fonográfico, impresso em um disco estampador, é transmitido para a cópia comercial por meio da prensagem do vinil: a transferência do sinal analógico não aniquila o disco estampador, o que caracteriza o trânsito somente de informação e não de matéria.

Já na programação sonora, como nos relógios-carrilhão, caixas de música, *polyphons* (Figura 3), *symphonions*, *orquestrions*, *herophons*, organetos e pianolas automáticas ou semi-automáticas dos séculos XVIII e XIX, foram usados tipos distintos de informação, na forma da posição de perfurações em discos e cartões (Figura 4) ou de pinos em discos e cilindros, decodificáveis por aparelhos específicos e convertidos em movimentos capazes de acionar os seus mecanismos sonoros. Interessante, em alguns destes sistemas, é que a ausência de matéria (como nas perfurações) – assim como ocorre em cilindros e discos sonoros – é justamente a informação codificada, novamente corroborando a natureza imaterial da dimensão musical epistêmica.

Figura 3 – *Polyphon* (reprodutor automático de música programada em disco perfurado) que pertenceu ao Padre Cícero Romão Batista (1844-1934), em Juazeiro do Norte (CE).

Fonte: Memorial Padre Cícero (Juazeiro do Norte - CE). Foto do autor em 6 de dezembro de 2015.

Figura 4 – Disco perfurado para *polyphon* da firma Polyphon-Musikwerke-AG de Leipzig, com a programação da melodia de Gustav Pick (1832-1921) intitulada *Wiener Fiakerlied*, “Chant des fiacres viennois / Song of Vienna’s fiacres” (Canção dos cocheiros de Viena).

Fonte: Wikimedia Commons. Foto de 18 de dezembro de 2015.

Somente após a compreensão da segunda dimensão (epistêmica), constituída por informação e codificada em forma de notação, gravação ou programação (informação transmissível de uma fonte para outra, em função de sua natureza imaterial), passamos a compreender melhor a terceira dimensão (documental) do conhecimento musical, ou seja, aquela na qual a informação é fisicamente fixada em um suporte material. Enquanto informação, os pentagramas, claves, armaduras, fórmulas de compasso e notas podem até ser memorizadas, mas adquirem caráter permanente (de acordo com a durabilidade de cada material) somente quando manuscritas, pintadas, entalhadas ou impressas por meio de substâncias de coloração contrastante (grafite, cera, giz, tinta, etc.) sobre um suporte de papel, pergaminho ou similar.

Tecnicamente, um documento físico, como uma partitura recentemente publicada, possui apenas papel e tinta (ou pontos salientes, no caso da musicografia Braille): as formas nas quais a tinta foi aplicada sobre o papel correspondem, neste caso, aos sinais prescritivos do código musical legíveis pelo intérprete e, quando este desejar, convertidas em ação musical por meio da voz ou de um instrumento. É a existência dos sinais como parte de um determinado código, em sua dimensão informativa e imaterial, que permite a configuração da tinta sobre o papel: sem tal dimensão, a escrita sobre o papel não resultaria em compreensão dos sinais fixados, tendo em vista que o intérprete lê apenas as informações perceptíveis e codificadas a partir de um sistema conhecido, mas não qualquer traço ou mancha de tinta.

O documento musical (musicográfico, gravado ou programado), enquanto fonte com informação fixada e decodificável para a reprodução da música (por pessoa ou aparelho) é, portanto, uma peça material, transportável, armazenável e, infelizmente, extraviável, danificável e destrutível: nesta última hipótese, se a informação fixada no documento é única e não tiver sido memorizada ou transcrita para outro suporte, perde-se juntamente com o suporte material, como ocorreu inúmeras vezes ao longo da história.

Assim, é preciso distinguir, por meio de uma terminologia precisa, o conjunto imaterial de informações (segunda dimensão) das fontes físicas (terceira dimensão), mesmo que estas fixem a informação por meio de relevos, tinta, sulcos, pinos ou perfurações. A codificação musicográfica pertence à segunda dimensão (epistêmica), enquanto sua fixação manuscrita, impressa ou mecânica em um suporte físico pertence à terceira dimensão (documental), ocorrendo o mesmo entre a gravação, enquanto processo de conversão do som em informação, e a mídia sonora (disco, fita, CD, etc.), como também entre a programação e a mídia programática (disco ou cartão perfurado, cilindro com pinos).

Nos estudos jurídicos essa diferença é mais facilmente caracterizada por meio dos conceitos de *corpus mysticum*, que, de acordo com Rodrigo Morais (2001), é o aspecto “espiritual, imaterial, incorpóreo” da obra, e *corpus mechanicum*, que, para o mesmo autor, “é o suporte material, o mundo físico onde a obra se exterioriza”. Assim, conforme Luisa Soares Ferreira Lobo (2018, p. 5), “A lei demonstra de forma clara a autonomia existente entre o conteúdo imaterial referente à criação intelectual do autor – o *corpus mysticum* – e o meio físico por meio do qual tal criação se materializa – o *corpus mechanicum* – cuja propriedade é passível de transmissão.”

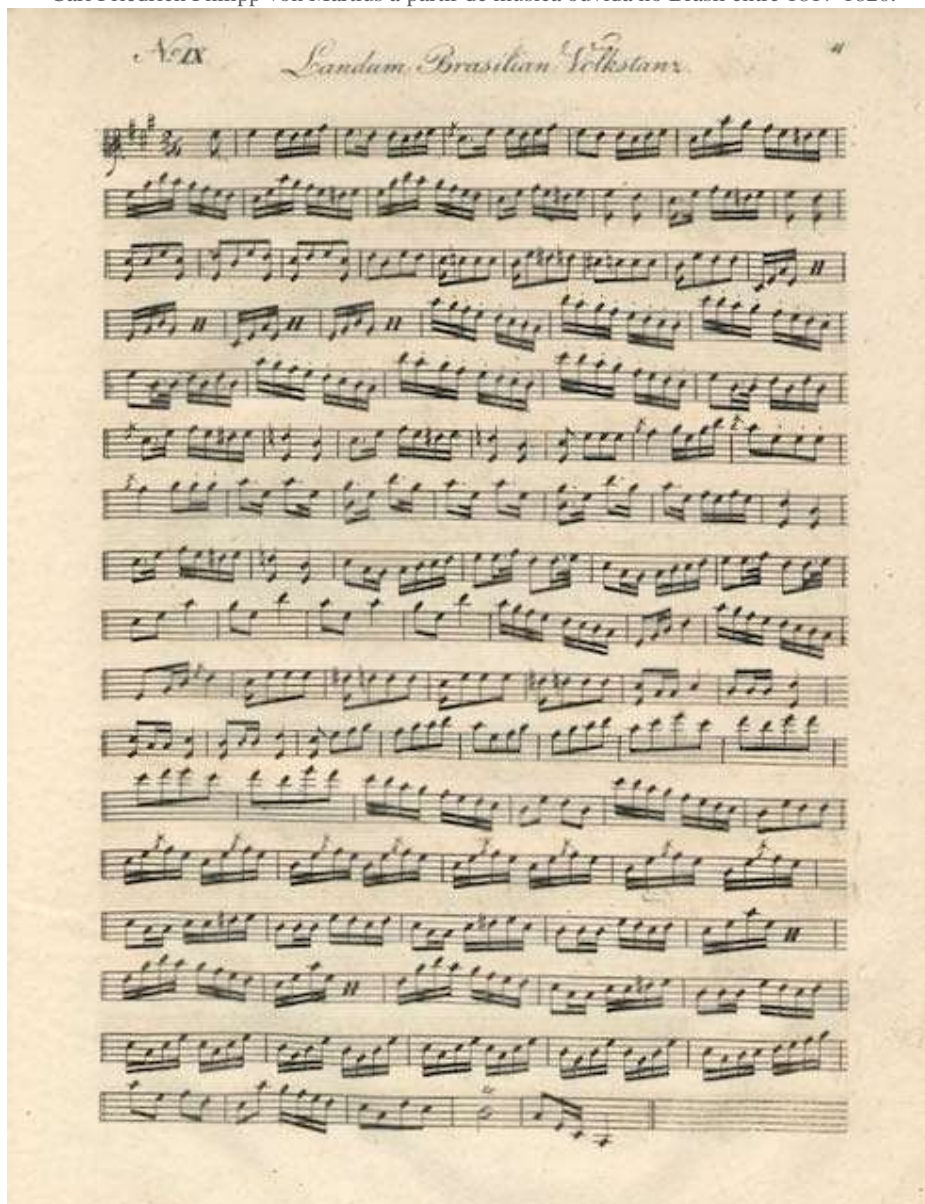
Vale aqui uma observação importante, para diferenciar a gravação da programação: se a primeira tem a capacidade de codificar sons reais (de vozes humanas, instrumentos, sons de animais ou do ambiente), a programação não se refere à captação de sons reais, mas sim à codificação de instruções para que o aparelho ou instrumento acione um dispositivo de emissão sonora, como os conjuntos de linguetas, tubos

ou cordas. Não seria correto, portanto, designar um disco perfurado (Figura 4) como fonte sonora, sendo "fonte de programação musical", "fonte de música programada" ou "fonte musical programática" expressões possíveis, mesmo que ainda pouco usadas.

Materialidade e imaterialidade nos documentos musicais físicos

As fontes musicais físicas são obviamente materiais – e dessa consideração dependem ações como o seu transporte, incorporação a acervos e conservação – mas a articulação entre as três dimensões do conhecimento musical faz com que uma melodia frequentemente cantada e/ou tocada por uma determinada comunidade (primeira dimensão, imaterial) possa ser codificada em notação musical (segunda dimensão, imaterial) e fixada em uma fonte documental física, seja ela manuscrita, pintada, entalhada ou impressa (terceira dimensão, material), gerando três formas de transmissão, não necessariamente excludentes.

Este é o caso, por exemplo, de um *Landum* ou *Lundu* ouvido no Brasil entre 1817-1820, por Carl Friedrich Philipp von Martius, como tradição oral viva (possivelmente relacionada às várias cenas do lundu desenhadas por observadores no país ao longo do século XIX), mas por ele notado em pentagrama e impresso em uma coletânea de melodias brasileiras (SPIX e MARTIUS, 1831, n. 9, p. 11). A transmissão oral ocorreu por determinado tempo, mas tal peça não chegou dessa forma ao presente. Por outro lado, foram preservados alguns exemplares da fonte física impressa por Spix e Martius (terceira dimensão – Figura 5), o que permitiu tanto a transcrição e difusão da obra notada (segunda dimensão), quanto sua execução musical por intérpretes daquela época e da atualidade (primeira dimensão) e várias outras ações transversais a essas mesmas dimensões.

Figura 5 – *Landum, Brasilian. Volkstanz* (*Lundu, dança brasileira*), melodia notada por Carl Friedrich Philipp von Martius a partir de música ouvida no Brasil entre 1817-1820.

Fonte: SPIX e MARTIUS (1831, n. 9, p. 11), Bayerische Staatsbibliothek Digitale Bibliothek/Münchener Digitalisierungszentrum (München, Alemanha). Última atualização em 25 de novembro de 2020.

Também não excludente é a aplicação de conhecimentos tradicionais e recebidos de forma oral na interpretação musical de partituras, prática que, embora nem sempre lembrada, é imprescindível na leitura de qualquer composição musical notada. Além das articulações entre os componentes materiais e imateriais do conhecimento musical, é possível reconhecer outros níveis de imaterialidade em fontes musicais físicas. Letícia Julião já considera a existência de uma imaterialidade mesmo em objetos museológicos, o que faz sentido ao menos para os documentos musicográficos musealizados, como ocorre frequentemente em museus de música no Brasil e no mundo:

> [...] Como itens de coleções, os objetos de museus se oferecem ao olhar. Eles fazem o intercâmbio entre aquilo que representam e aqueles que os veem; mostram que o que se apresenta visível aos nossos olhos é apenas uma parte do que existe. Como lembra Pomian (1994), representam o invisível, o que está longe, no espaço e no tempo, ou fora do fluxo

> temporal. Ao serem exibidos nos museus – e a condição da exposição e crucial para isso – funcionam como intermediários entre o mundo visível do espectador e o mundo invisível do qual são signos.
> Se historicamente os museus são identificados como instituições encarregadas da guarda de segmentos materiais da realidade, a compreensão de que são lugares, por excelência, de intercâmbio entre o visível e o invisível, nos conduz à afirmação de que eles efetivamente se ocupam com a imaterialidade do patrimônio. [...] (JULIÃO, 2015, p. 88-89)

Tal componente imaterial, relacionado às impressões, evocações, reflexões e conexões que o artefato musealizado provoca no observador faz com que o mesmo deixe de ser visto apenas como um objeto utilitário, para tornar-se testemunho de práticas humanas de tempos e lugares distintos. Por isso, Letícia Julião (2015, p. 89) considera que uma das tabuletas mesopotâmicas de 3 mil anos do British Museum, por exemplo, contém mais do que o texto nele fixado:

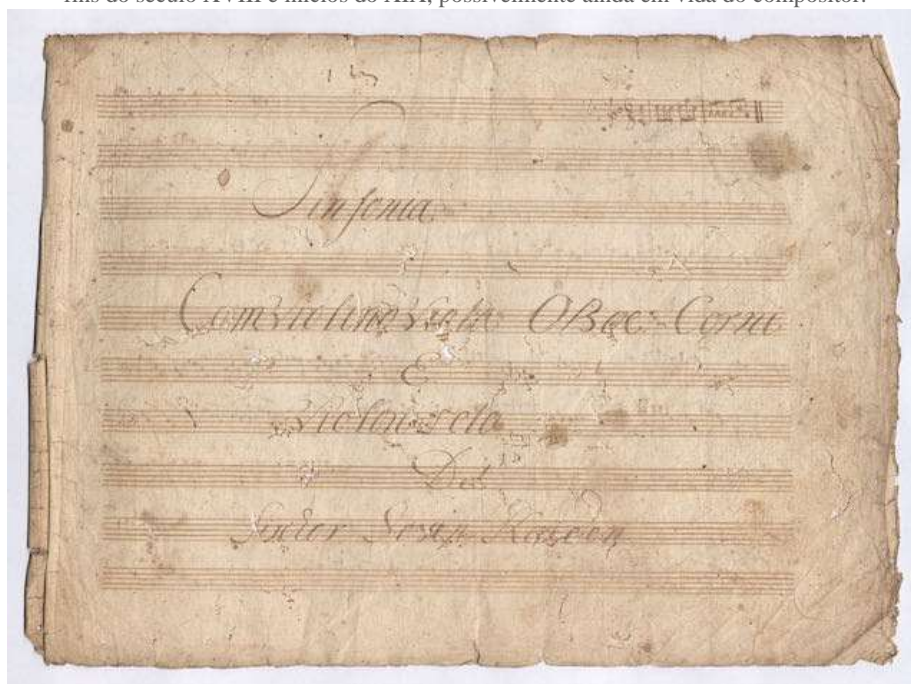
> Ao ser exposta no museu, independentemente das informações específicas contidas em seus sinais, a tabuleta comunica ao público sua qualidade testemunhal da experiência da invenção da escrita, materializando nosso elo com esse passado longínquo e em relação ao qual nos sentimos herdeiros. (JULIÃO, 2015, p. 89)

As constatações de Letícia Julião para os artefatos musealizados podem ser estendidas para uma parte dos documentos musicais, embora nem sempre para todos: partituras recém adquiridas ou impressas em aparelho eletrônico doméstico, para estudo ou execução de uma composição musical, por parte de um intérprete, geralmente são entendidas como documentos de valor utilitário em fase corrente. Por outro lado, quando esse mesmo intérprete já tem uma ligação afetiva, emocional ou transcendente com a obra, e mesmo quando a desenvolve ao longo do estudo, este começa a vivenciar um aspecto imaterial nessa partitura (para além dos signos da notação musical), entendendo-a como o documento que permite o início de uma sessão musical e suas emoções, sensações e evocações.

Maior conteúdo imaterial possui a fonte musicográfica arquivística, copiada ou impressa em época e local de interesse do leitor: em tais casos, a conexão transcendente com o documento e o seu reconhecimento como testemunho de uma prática com a qual o observador desenvolve algum tipo de ligação afetiva pode ser estabelecida já na leitura de sua página de rosto. É o que ocorre quando um manuscrito autógrafo de um determinado compositor, a partitura de uma modinha brasileira impressa no século XIX ou a única fonte musicográfica existente de uma determinada obra (Figura 6) são observadas por pessoas que nutrem interesse pelo autor, assunto ou repertório em questão e tomam o item documental como testemunho, e não apenas como um objeto utilitário que intermedia a execução musical. Isso ocorre mesmo quando a fonte contém obras de origem cultural ou nacional bastante diversa, pois o estabelecimento de vínculos com o observador não é necessariamente limitado por diferenças culturais ou fronteiras políticas (Figura 7).

Figura 6 – *Surrexit Dominus vere* (para a Procissão de Domingo de Páscoa a oito vozes), composto por José Rodrigues [Domingues de Meireles?], em cópia (bastante danificada) elaborada na região do Vale do Paraíba (SP) por Manoel Julião da S[ilva] Ramos em 1793.

Fonte: Arquivo João Antônio Romão, Centro de Memória Barão Homem de Mello (Pindamonhangaba – SP). Foto do autor em 26 de janeiro de 2019.

Figura 7 – "Sinfonia Com Violino Viola Oboe, Corni E Violonselo, Del Sinhor Josep Haiden" [Sinfonia n. 67, em Fá Maior], composta em 1779 por Joseph Haydn (1732-1809), em cópia profissional (com *incipit* musical no canto superior direito) elaborada em Minas Gerais entre fins do século XVIII e inícios do XIX, possivelmente ainda em vida do compositor.

Fonte: Museu da Música de Mariana (MG), Coleção Dom Oscar de Oliveira. Digitalização institucional em 4 de janeiro de 2017.

Existe uma grande diversidade de documentos musicais para cada um dos seus tipos (musicográficos, fonográficos ou programados). No caso das fontes musicográficas, são mais comuns o álbum, cancioneiro, cantoral, cartina, coletânea, lições, livro de coro, parte, parte-guia, partitura, redução e *songbook* (CONARQ, 2018, p. 5-24), aos quais podem ser somados alguns outros, como tablaturas, partituras em Braille, letras ou textos literários com ou sem cifras (Figura 8). Entre as fontes gravadas, são mais comuns o cilindro, discos (68, 45 e 33 rotações), *compact disc* (CD), *mini disc*, videodisco, DAT, fitas (rolo, cassete, etc.), filmes e outros, ao passo que entre as fontes físicas de música programada são mais comuns os cartões e discos perfurados e os cilindros com pinos.

Figura 8 – "Para entrar na Igreja", texto literário (letra) de uma provável Folia do Divino Espírito Santo, transcrita por Bruno Pereira dos Santos (1797-c.1860), no verso das partes de tenor e baixo vocal do Responsório I das *Matinas do Espírito Santo* (ou de Pentecostes) de João de Deus de Castro Lobo (1794-1832), com a página de rosto "O Fertorio do devino Espirito Sancto / Catas altas 19 de Maio de / 1855 / Seu dono Bruno Pera.ª".

Fonte: Museu da Música de Mariana (MG), Coleção Dom Oscar de Oliveira. Digitalização institucional em 14 de novembro de 2014.

Por outro lado, compreender a situação dos arquivos musicais digitais é um pouco mais difícil, ainda que estes sejam perfeitamente classificáveis no modelo tripartite do conhecimento musical, sendo notório que a Ciência da Informação já opera, em termos práticos e teóricos, a gestão de documentos arquivísticos digitais (SILVA, 2016): uma fonte musicográfica digital (partitura nato-digital ou imagem digital de uma fonte musicográfica física), sendo constituída de informação, está em sua segunda dimensão quando salva em um dispositivo de armazenamento eletrônico em repouso (disco rígido, unidade de estado sólido, disquete, *pendrive*, CD, DVD, etc.). Quando o operador aciona o comando de "abertura" do arquivo digital, o que acarreta a visualização de sua imagem na tela de um computador ou similar, ocorre uma interação temporária com a materialidade dessa tela e somente por isso a informação pode ser transmitida pelos olhos ao cérebro e, nesse órgão, decodificada em conhecimento musical interno. Isso ocorre pois, de acordo com Ray Edmondson (2009, p. 29), "a manifestação do documento na tela não tem existência objetiva, é derivada de informações encontradas em diversos instrumentos como discos rígidos, cartões de memória ou internet."[1]

[1] "[...] la manifestación del documento en la pantalla no tiene existencia objetiva, se deriva de información que se encuentra en diferentes instrumentos como discos duros, tarjetas de memoria o internet".

A luz sem reflexão, refração ou difração por contato com a matéria não é visível pelo ser humano e, portanto, não é passível da operação acima descrita, sendo requerido algum tipo de relação com a matéria para a projeção dos signos musicais pelo contraste entre cores e luminosidades, o que pode ocorrer não apenas pela projeção de uma imagem na tela do aparelho, em uma tela externa de projeção ou mesmo na parede (relação temporária com a matéria), mas também pela impressão do arquivo em papel, por meio de aparelho eletrônico doméstico ou industrial (materialização durável das informações fonte digital).

Fenômeno semelhante ocorre para um arquivo virtual de áudio e/ou vídeo, mas com resultados em outra dimensão: quando salvos em dispositivo de armazenamento eletrônico em repouso, configuram apenas um conjunto de informações (segunda dimensão); quando executados por aparelhos específicos, reproduzem, com seus recursos, música em sua condição sonora (primeira dimensão).

Assim, é preciso cuidado na análise dos arquivos digitais, pois, em si, são constituídos apenas de informação, sem qualquer materialidade, e apenas quando abertos (retirados do seu estado de repouso) e executados (ou seja, solicitados a serem impressos, a gerarem imagem projetável ou som reprodutível pelo aparelho), produzem uma outra manifestação musical, em alguns casos reconhecível como parte da primeira dimensão (fenômeno sonoro), e em outros como documento, portanto relativos à terceira dimensão (imagem projetada em anteparo físico, impressão em papel).

Particularidades das três dimensões do patrimônio musical

Em tentativas anteriores de definição das três dimensões do conhecimento musical, denominei-as, respectivamente, obra, representação e fonte (CASTAGNA, 2018) e, em seguida, dimensão musical, dimensão notacional e dimensão documental (CASTAGNA, 2019). Ainda que possa haver distintas expressões aceitáveis para cada uma destas dimensões, é preciso realizar um esforço para torná-las cada vez mais precisas. Por isso, vale a pena reapresentar o quadro das particularidades de cada uma dessas dimensões (CASTAGNA, 2018, p. 38), agora com correções e informações mais precisas para cada caso, especialmente em seu cabeçalho (quadro 1).

Quadro 1 – Particularidades das três dimensões do conhecimento musical.

	Dimensão ôntica: fenômeno musical	**Dimensão epistêmica: codificação (notacional, fonográfica ou programática)**	**Dimensão documental: documento musical físico**
Natureza	Som	Informação	Matéria
Materialidade	Imaterial	Imaterial	Material
Forma	Execução por pessoas ou reprodução por aparelhos	codificação musicográfica, fonográfica e programática	Documento musicográfico (impresso, manuscrito, entalhado, pintado, microfilmado, fac-similado), documento fonográfico, sonoro ou áudio-visual (cilindro, rolo, disco, fita, LP, CD, DVD, HD, SSD, disquete, *pendrive*, etc.), documento musical programado (cartão e disco perfurado, cilindro com pinos)

	<u>Dimensão ôntica</u>: fenômeno musical	**<u>Dimensão epistêmica</u>: codificação (notacional, fonográfica ou programática)**	**<u>Dimensão documental</u>: documento musical físico**
Exclusividade	Existe somente durante sua execução	Multiplicável	Pode conter a notação, gravação ou programação de uma ou mais obras, de forma não necessariamente exclusiva
Armazenabilidade	Não armazenável, porém memorizável por pessoas e comunidades (com limite de duração e complexidade)	Armazenável somente quando fixada em fonte física ou em arquivo virtual; pode eventualmente ser memorizada por especialistas, com limite de extensão e complexidade	Fisicamente armazenável
Transmissibilidade	Transmissível do intérprete, instrumento ou aparelho para o ouvinte	Transmissível de uma fonte física para outra de forma não exclusiva e sem prejuízo da codificação ou da gravação na fonte de origem (ou de um aparelho para outro no caso de arquivos virtuais)	Transmissível de uma pessoa ou instituição para outra
Propriedade legal	Dos autores e herdeiros, durante o prazo legal, tornando-se domínio público após a expiração desse prazo	Dos músicos ou instituições que produziram e publicaram a notação, codificação ou programação, e dos seus herdeiros, durante o prazo legal (o que inclui intérpretes em gravações), tornando-se domínio público após a expiração de tal prazo	Da pessoa ou instituição que adquiriu o documento musical físico (musicográfico, fonográfico, programado), entendida como proprietária do documento, mas não da obra nem de sua codificação (notação, gravação ou programação); dos herdeiros, sem prazo legal, ou dos compradores, em caso de venda
Função primária (em fase corrente)	Execução e audição	leitura (por pessoa) para execução musical ou decodificação (por *software*, aparelho ou instrumento) para reprodução sonora	Fixação material da notação, gravação ou programação, armazenamento e uso prático (para estudo e execução musical)
Função secundária (em fase permanente ou histórica)	Testemunho de práticas musicais	Fonte de repertório musical de períodos anteriores ao presente e das eventuais versões transmitidas; testemunho de sistemas e técnicas de notação, codificação e programação utilizadas no passado	Testemunho de sistemas e técnicas de impressão e difusão, e do envolvimento de pessoas, comunidades e instituições com a prática musical e com a produção dos documentos
Dimensão patrimonial	Patrimônio musical imaterial, patrimônio musical tradicional, patrimônio musical de tradição ou de transmissão oral	Patrimônio histórico-musical (ou patrimônio musical histórico), patrimônio de codificação musicográfica, fonográfica ou programática	Patrimônio musical documental (arquivístico-musical ou patrimônio musical arquivístico, bibliográfico, fonográfico e áudio-visual)

A partir do Quadro 1, podemos definir desta maneira as três dimensões do patrimônio musical:

(1) *Patrimônio musical tradicional, de tradição oral ou transmissão oral* (dimensão ôntica): memorizado e transmitido prioritariamente de forma oral por pessoas e

comunidades, ainda que se faça uso secundário de algum tipo de fonte musicográfica ou gravação; conforme a Lei Brasileira dos Direitos Autorais em vigor (Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998), quando a criação é individual, sua propriedade intelectual é do autor e, após seu falecimento, dos herdeiros durante o prazo legal, tornando-se domínio público depois de 70 anos do falecimento do autor, ou nos casos de "autores falecidos que não tenham deixado sucessores" e "de autor desconhecido", ressalvando tal lei "a proteção legal aos conhecimentos étnicos e tradicionais" (BRASIL, 1998, Art. 45), ainda que tal dispositivo não tenha sido suficientemente debatido e regulamentado; mesmo que haja eventual participação de fontes musicográficas, gravadas ou programadas na memorização e transmissão oral, este tipo de patrimônio continuará sendo tradicional se a sua existência não depender exclusivamente de tais fontes; integra os conceitos de patrimônio cultural ou patrimônio cultural imaterial da legislação em vigor.

(2) *Patrimônio histórico-musical ou musical histórico* (dimensão epistêmica): codificado e transmitido de forma notacional, fonográfica ou programada, e cujos componentes, em sua dimensão informacional, podem ser denominados patrimônio musicográfico, fonográfico e programático; trata-se dos bens culturais constituídos e transmitidos por informação (portanto imaterial), o que inclui a codificação notacional (musicográfica), a gravação (mecânica, elétrica ou eletrônica), a programação e os arquivos virtuais decorrentes de tais processos; esse tipo de patrimônio musical é armazenável somente quando sua codificação for fixada em fontes físicas ou em arquivos virtuais, podendo eventualmente ser memorizado por especialistas (com limite de extensão e complexidade), sendo transmissível de uma fonte física para outra de forma não exclusiva e sem prejuízo da informação na fonte de origem (ou de um aparelho para outro, no caso de arquivos virtuais); a propriedade de cada um dos seus itens é das pessoas ou instituições que elaboraram e publicaram a notação, codificação ou programação, e dos seus herdeiros, durante o prazo legal (inclui intérpretes em gravações), tornando-se domínio público após a expiração desse prazo; considerando-se que a função primária de cada um dos seus itens (em fase corrente) é a leitura (por pessoa) para execução musical ou decodificação (por *software*, aparelho ou instrumento) para reprodução sonora, além de fonte de repertório musical de períodos anteriores ao presente e das eventuais versões transmitidas, podem representar um testemunho de sistemas e técnicas de notação, codificação e programação utilizadas no passado; ainda que isso não esteja explícito na legislação em vigor, integra indubitavelmente os conceitos de patrimônio cultural ou cultural imaterial.

(3) *Patrimônio musical documental* (dimensão documental): constituído de documentos musicais físicos, sejam eles arquivísticos, bibliográficos, discográficos e programados; são exemplos os documentos físicos musicográficos (impressos, manuscritos, entalhados, pictográficos, microfilmados, fac-similados), os documentos fonográficos, sonoros ou áudio-visuais físicos (cilindro, rolo, disco, fita, LP, CD, DVD, HD, SSD, disquete, pendrive, etc.) e os documentos musicais programados (cartões e discos perfurados, cilindros com pinos); esse tipo de patrimônio envolve itens físicos armazenáveis, que requerem os devidos cuidados de gestão e conservação, sendo transmissíveis de uma pessoa ou instituição para outra; sua propriedade é da pessoa ou instituição que adquiriu, herdou ou recebeu o documento musical físico, o que não envolve a propriedade nem da obra e nem de sua notação, codificação ou programação; sua função primária é a fixação material

> da notação, gravação ou programação, o armazenamento e o uso prático do documento (para estudo e execução musical), podendo representar um testemunho de sistemas e técnicas de impressão e difusão, e do envolvimento de pessoas, comunidades e instituições com a prática musical e com a produção dos documentos; integra os conceitos de patrimônio documental, arquivístico, bibliográfico, fonográfico e áudio-visual, quando considerados em sua dimensão física.

Por outro lado, a expressão "patrimônio musical" já circulava no Brasil desde os primeiros anos do século XX, muito antes do estabelecimento de políticas públicas de proteção ao patrimônio histórico e artístico e, portanto, com significados não tão precisos como os acima apresentados. Em pesquisa nos periódicos brasileiros desse período, foi possível verificar que tal conceito manifestou-se com sete principais significados:

(1) A música popular tradicional, transmitida por oralidade;

(2) As obras produzidas por compositores individuais (vivos ou falecidos);

(3) A produção conjunta do passado de determinados países ou regiões;

(4) As fontes musicais documentais (gravações e fontes musicográficas);

(5) As estruturas profissionais para a interpretação e oferecimento de música ao público (orquestras, bandas, coros e demais conjuntos vocais ou instrumentais, e os próprios intérpretes individuais);

(6) Os espaços destinados à atividade musical, como teatros, auditórios e salas;

(7) Os direitos monetários (de reprodução, gravação e comercialização) e mesmo a própria arrecadação obtida pela atividade musical.

Mesmo assim, quase todos esses significados podem ser relacionados a algum dos tipos de patrimônio musical aqui abordados, com exceção do último, apesar do significado correto fora do âmbito cultural. Ocorre que tais significados foram sendo estabelecidos no Brasil de forma empírica, diferentemente do que ocorreu a partir de fins do século XX, quando o conceito de patrimônio musical passou a ser usado em trabalhos acadêmicos brasileiros, ora ligado ao patrimônio musical documental (CONCLUSÕES, 2000; SOTUYO BLANCO, 2004; TRINDADE, 2006; COTTA e SOTUYO BLANCO, 2006; COTTA, 2011; SANTOS, AGUILAR e SILVA, 2017), ora ao patrimônio musical histórico (PINA, 2005; LLERENA, 2012; HENDERSON FILHO e CASTRO, 2018), ora ao patrimônio de tradição oral (LÜHNING, 2013; TONI, 2013) e algumas vezes a várias dessas categorias (TUGNY, 2004; VOLPE, 2013; NOGUEIRA, 2013; VOLPE, 2016).

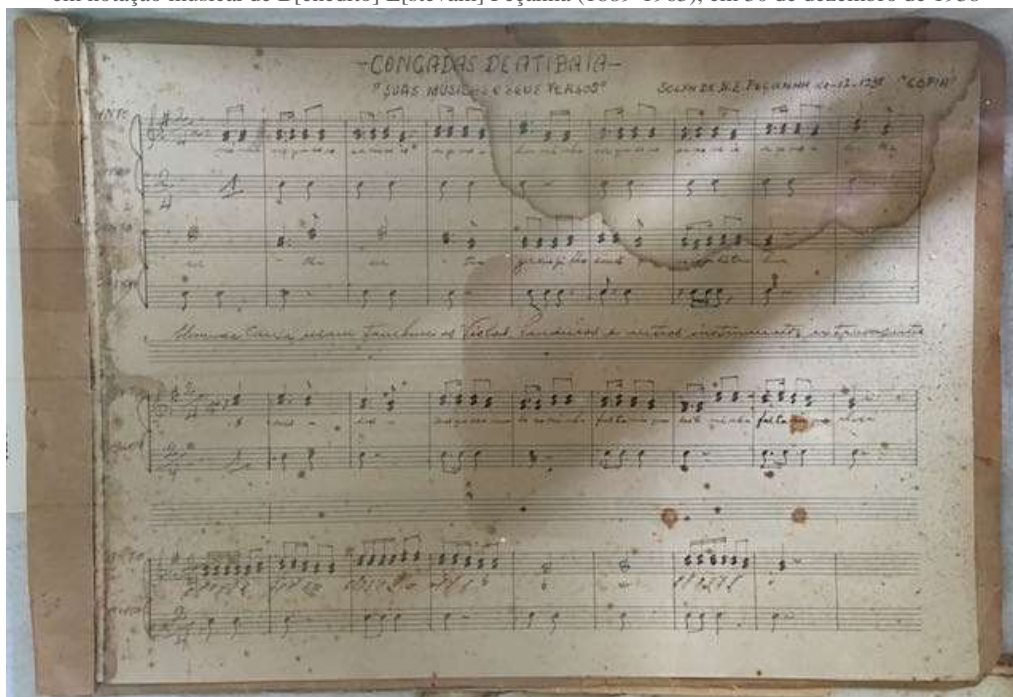
Se as manifestações musicais tradicionais, de tradição ou transmissão oral estão bem representadas no conceito de patrimônio cultural ou patrimônio cultural imaterial (primeira dimensão), é notória a pequena representatividade das ações voltadas ao patrimônio musical histórico (segunda dimensão) e ao patrimônio musical documental (terceira dimensão), apesar da legislação em vigor não excluir o

patrimônio histórico-musical, aqui entendido como forma de expressão e uma das "manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas" que podem ser inscritas no Livro de Registro das Formas de Expressão, conforme o Decreto nº 3.551/2000 (e as leis estaduais e municipais de proteção ao patrimônio intangível ou imaterial derivadas da legislação federal).

No âmbito acadêmico, já é consensual o fato de que "o patrimônio musical é, ao mesmo tempo, material e imaterial" (COTTA, 2006, p. 26) e vários trabalhos já demonstraram que as distintas dimensões do patrimônio musical estão implicitamente incluídas nas definições oficiais de patrimônio histórico, artístico e cultural (sejam eles materiais ou imateriais), ainda que seja notória a pequena representatividade das dimensões epistêmica e documental na formulação de políticas públicas no Brasil: de acordo com Maria Alice Volpe (2016, p. 270-271), "O Programa Memória do Mundo da UNESCO, criado em 1992, instalou o Comitê Nacional do Brasil em 2006 e registrou até o momento sete acervos ou conjuntos documentais", sendo menos frequentes ações semelhantes no Brasil (CASTAGNA, 2018). Tal problema é político, mas não teórico, uma vez que Márcia Chuva (2015, p. 25) já demonstrou a "materialidade e imaterialidade do patrimônio cultural", ao passo que Ana Paula Silva destacou a importância do patrimônio cultural imaterial da Discoteca Oneyda Alvarenga, mesmo tratando-se este de um acervo físico de natureza arquivística, bibliográfica e discográfica:

> A definição de patrimônio imaterial parte de uma concepção ampla do termo patrimônio histórico e cultural, pois abrange as expressões culturais e as tradições que um grupo de indivíduos preserva em respeito à sua ancestralidade, para as gerações futuras. O patrimônio imaterial é comumente associado às manifestações e experiências culturais vividas e partilhadas na coletividade; entretanto, também é representado em registros, que ao longo do tempo tornam-se fontes de informação documental. [...]
> [...]
> A diversidade dos registros, principalmente aqueles decorrentes das manifestações culturais advindas da cultura popular, compõe um acervo com enorme variedade de formatos e suportes. Em função desta diversidade, o conhecimento técnico especializado, voltado para a manutenção e preservação de coleções, bem como daqueles relacionados à organização de sistemas e serviços de informação adequados, torna-se um importante fator e uma estratégia que permite consolidar e disseminar as informações do patrimônio. (SILVA, 2014, p. 145-146)

É importante acrescentar que, mesmo que haja argumentos suficientes para se considerar os acervos musicais arquivísticos, bibliográficos e discográficos (dimensão documental) como parte do patrimônio histórico, artístico, cultural, documental ou arquivístico, conforme a legislação em vigor, há em acervos musicais históricos inúmeros casos de gravação e notação de música de transmissão oral (figura 9) que, assim como no caso do *Lundu* publicado por Martius (Figura 5) e da folia do divino anotada no século XIX (Figura 8), fortalecem o modelo tridimensional do patrimônio musical e evidenciam alguns dos muitos trânsitos e inter-relações entre as suas distintas manifestações, uma vez que o patrimônio material e imaterial já apresentam "uma série de afinidades teóricas em suas construções" (PAOLI, 2012, p. 188), pois, conforme Letícia Julião (2015, p. 103), "na vida não há separação entre o material e o imaterial".

Figura 9 – Primeira página da cópia manuscrita da obra “Congadas de Atibaia”, com a letra “Minha Virgem do Rosário”, em notação musical de B[enedito] E[stevam] Peçanha (1889-1963), em 30 de dezembro de 1938

Fonte: Museu Municipal João Batista Conti (Atibaia - SP), em exposição.
Foto do autor em 27 de novembro de 2016.

Para completar esse panorama, é interessante referir o *Glossário* da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais (CONARQ, 2018, p. 13), de acordo com o qual, o conceito de “documento musical” é suficientemente amplo para incluir tanto as fontes de música notada, quanto de música gravada em áudio ou vídeo, além de separar a dimensão fenomenológica (correspondente à dimensão ôntica) da dimensão linguística e semiológica (correspondente à dimensão epistêmica) e sua materialização (correspondente à dimensão documental):

> *Documento musical*. Documento que se caracteriza por conter informação musical, isto é, aquela que emana tanto da dimensão fenomenológica da música (fixada em registros sonoros e audiovisuais) quanto da sua dimensão linguística e semiológica (materializada nos registros em notação musical ou musicográficos). Instantâneas da dimensão fenomenológica e reprodução (total ou parcial) da dimensão linguística e semiológica podem se materializar em registros iconográficos. (CONARQ, 2018, p. 13)

A partir destas considerações, podemos entender o patrimônio musical não como um conjunto de bens culturais com características sempre idênticas, mas compreensível em sua amplitude apenas quando consideramos sua natureza tridimensional. De acordo com Letícia Julião (2015, p. 90), “sendo, portanto, material e imaterial, o patrimônio é categoria que transita entre um e outro extremo, mantendo limites tênues entre eles”, como também já observou Ana Paula Silva:

> É compreendido, como patrimônio cultural, um conjunto de bens culturais classificados segundo sua natureza, subdivididos em patrimônio material e imaterial. No patrimônio material, incluem-se acervos arqueológico, paisagístico e etnográfico, histórico, belas artes e das artes aplicadas. Eles estão divididos em bens imóveis, como os núcleos urbanos, sítios arqueológicos e paisagísticos e bens individuais; e móveis, como coleções arqueológicas,

> acervos museológicos, documentais, bibliográficos, arquivísticos, videográficos, fotográficos e cinematográficos.
> Quanto ao patrimônio bibliográfico, este se insere na grande categoria de patrimônio documental, que pode ser entendido como acervos arquivísticos (particulares ou públicos), acervos iconográficos e acervos bibliográficos de instituições públicas e particulares. Estes acervos, constituídos por materiais bibliográficos e não bibliográficos, registram, em última análise, a produção técnico-científica e cultural da humanidade e estão contidos em suportes diversificados e armazenados em ambientes, às vezes inadequados ao acondicionamento ideal. (SILVA, 2014, p. 147-148)

Mário Ferreira de Pragmácio Telles (2010, p. 122), por sua vez, rejeitou a divisão do patrimônio cultural em material e imaterial, considerando que "a categoria do patrimônio cultural é indivisível, não obstante possuir as dimensões materiais e imateriais que são inerentes aos bens (culturais) e às coisas". Por outro lado, há um evidente desequilíbrio e desconexão entre as ações de salvaguarda do patrimônio musical tradicional e do patrimônio musical documental, que reflete a forma mutuamente exclusiva de definição do patrimônio cultural material e imaterial considerada por Telles:

> O que se vê na prática, principalmente através das políticas federais de preservação ao patrimônio cultural, é, invocando-se a falsa dicotomia aqui apresentada, a utilização desarticulada ou desarmoniosa de tais mecanismos de proteção, de acordo com a dimensão do bem - material ou imaterial - a que se destinam prioritariamente. Noutras palavras, ao invés de serem utilizadas complementarmente, no intuito de conferir uma proteção mais eficaz e abrangente, são aplicadas, muitas vezes, de forma excludente: ou um ou outro; ou se tomba ou se registra. (TELLES, 2010, p. 128)

Do ponto de vista do tratamento, a diferença entre material e imaterial é necessária para as ações físicas (como transporte, acondicionamento, desinfecção, etc.), mas não para a análise do seu significado, uma vez que a "falsa dicotomia" abordada por Telles (2010, p. 128) nem sempre é verificada nas publicações internacionais sobre o assunto: Anthony Seeger (2019), por exemplo, incluiu, no conceito de "patrimônio musical da América" (neste caso, Estados Unidos),[2] as canções coloniais, a música militar, as danças do século XIX, a música coral religiosa e outras (transmitidas principalmente de forma notada), ao lado das práticas musicais transmitidas de forma oral, como também já haviam feito Cassie Burk, Virginia Meierhoffer, Claude Anderson Phillips e Milo Winter (1942), ao passo que Curt Sachs (1948) utilizou o título *Nosso patrimônio musical: uma pequena história da música*,[3] para um livro com ênfase na música de concerto. Sendo, portanto, possível a abordagem integrada das várias formas de patrimônio musical, é interessante considerar as recomendações de Mário Ferreira de Pragmácio Telles para a utilização mais eficiente dos instrumentos de proteção do patrimônio cultural:

> A teoria do patrimônio estudada enuncia que não há uma cisão do patrimônio cultural em duas vertentes – material e imaterial – sendo necessário, para que as políticas públicas federais voltadas à preservação do patrimônio cultural sejam exitosas, a aproximação das ações setorizadas que se encontram em desarmonia, principalmente no que tange à utilização articulada dos seus instrumentos de proteção.
> Dessa forma, considerando que o patrimônio cultural é indivisível, conclui-se que uma das melhores formas de se preservar um bem cultural alçado à esta categoria – seja pelo

[2] "America's Musical Heritage".
[3] "*Our Musical Heritage: A Short History of Music*"

> tombamento, seja pelo registro – é utilizando "articuladamente" os instrumentos disponíveis para tal, através de uma gestão que privilegie políticas públicas integradoras do patrimônio. (TELLES, 2010, p. 135)

Bens relacionados ao patrimônio musical

Se foi possível individualizar as categorias musicais integrantes das três dimensões do patrimônio musical, de que forma podemos conceber artefatos como os instrumentos musicais, os aparelhos de gravação ou reprodução sonora e acessórios relacionados? As fontes musicais documentais de qualquer tipo não fazem sentido sem as habilidades humanas e os artefatos para os quais foram destinados, uma vez que não são capazes de gerar a música sem os mesmos. A necessidade de preservação de um *polyphon* para a reprodução de um disco perfurado a ele destinado, por exemplo, já é um indicativo da importância de inclusão de aparelhos como esse em ações de proteção ao patrimônio que inclua fontes semelhantes de música programada.

Apesar de sua importância, tais aparelhos diferem das categorias do conhecimento musical em suas dimensões ôntica, epistêmica ou documental, embora integrem obviamente o patrimônio cultural. É preciso, no entanto, considerá-los bens relacionados ao patrimônio musical (e imprescindíveis para a compreensão das próprias fontes musicais documentais), por sua função na produção sonora, às vezes sendo possível classificá-los em alguma de suas categorias específicas, como o patrimônio organológico (constituído por instrumentos musicais), o patrimônio tecnológico (constituído por ferramentas, máquinas e aparelhos mecânicos, elétricos e eletrônicos, seus componentes e acessórios), o patrimônio mobiliário (constituído por bens móveis de qualquer espécie) e mesmo os patrimônios arquitetônico e urbanístico (para o caso de teatros, auditórios, conchas acústicas, sambódromos, praças, ruas e coretos).

Josefa Montero García (2008, p. 94-100) criou uma maneira de considerar de forma conjunta as inúmeras categorias de objetos e documentos relacionados à música, mas nem sempre caracterizáveis em alguma das três dimensões do patrimônio musical. A autora apresenta um grande conjunto de exemplos reunidos em torno do conceito de "fonte documental", mais amplo que o de "documento musical", por incluir espécies externas às três dimensões musicais e ao próprio âmbito arquivístico. Em meio às fontes documentais importantes para o estudo da música, esta refere as que denomina diretas e indiretas: respectivamente, fontes de informação sobre música (partituras, gravações, programas, etc.) e fontes destinadas a organizar as anteriores (guias, catálogos, inventários, etc.). Entre as fontes documentais diretas, Montero García cita dezenove exemplos:

- Partituras, registros sonoros e audiovisuais;
- Libretos e textos;
- Escritos pessoais dos compositores;
- Tratados sobre música;
- Documentos governamentais sobre instituições com atividades musicais;
- Estatutos e regulamentos;
- Entrevistas pessoais;
- Instrumentos musicais;
- Objetos artísticos;
- Livros de contas;

- Cerimoniais;
- Processos de concursos;
- Documentos diversos;
- Livros de registros de igrejas;
- Documentos pontifícios;
- Processos administrativos;
- Imprensa: críticas musicais e anúncios de apresentações musicais;
- Cartazes e programas de apresentações musicais;
- Correspondência.

(MONTERO GARCÍA, 2008, p. 94-100, tradução nossa)

Além de já ser grande a tipologia de fontes documentais relacionadas à música e referidas por Montero García, muitas outras poderiam ser incluídas, em função de sua diversidade. É fundamental considerar, no entanto, que a relevância desses itens para a memória musical não torna obrigatória nem necessária sua incorporação ao conceito de patrimônio musical, sendo suficiente evocar distintas categorias do patrimônio cultural (arquivístico, bibliográfico, pictórico, museológico, organístico, etc.) para arrolar os acervos e itens importantes como testemunhos da atividade musical (figuras 10 a 13), por mais diversificadas que sejam suas características.

Os próprios organismos profissionais destinados à interpretação pública da música (orquestras, bandas, coros, grupos e conjuntos diversos), cuja integração ao conceito de patrimônio musical não faria sentido do ponto de vista teórico (ainda que assim empiricamente considerados ao longo do século XX), podem ser tratados como relacionados ao mesmo. Por outro lado, a falta de sistematização e definição oficial dos conceitos aqui estudados faz com que sejam emitidas proposições inconsistentes, como o Projeto de Lei Federal nº 2.161, de 2019, que eleva as bandas musicais militares e civis à condição de "patrimônio musical da cultura brasileira" (BRASIL, 2019), em um caso no qual a expressão "patrimônio cultural" já seria suficiente, tendo ocorrido o mesmo com o Projeto de Lei Federal nº 3.655, de 1993 (BRASIL, 1993), rejeitado pela Câmara dos Deputados.

Figura 10 – "Matinas a N. Senr.ª a 8 de 7br.º", lista das unidades litúrgicas das Matinas da Natividade de Nossa Senhora (celebradas em 8 de setembro), em cópia de fins do século XVIII ou inícios do XIX, com indicação de participação da música e, no verso, o endereço do músico Miguel Teodoro Ferreira (fl. 1788-1822), em Caeté (MG).

Fonte: Museu da Música de Mariana (MG), Coleção Dom Oscar de Oliveira.
Digitalização do autor, em 4 de dezembro de 2015.

Figura 11 – Tangedor de viola, representado em um teto residencial de Diamantina (MG) do século XVIII

Fonte: Museu Regional de São João Del-Rei (MG).
Foto do autor, em 26 de junho de 2013.

Figura 12 – Órgão positivo do século XVIII

Fonte: Museu Regional de São João Del-Rei (MG).
Foto do autor, em 26 de junho de 2013.

Figura 13 – Ata de eleição da diretoria da Corporação Musical União Beneficente, de Guaratinguetá (SP), em 27 de dezembro de 1939.

Ata

Aos 27 de Dezembro do anno de 1939 no edificio séde da Corporação Musical União Beneficente, situado à Rua Feijó, nesta cidade de Guaratinguetá realizou-se a sessão destinada a eleger a Directoria que deverá dirigir a referida Corporação durante o anno de 1940.

Aberta a sessão pelo sr presidente Prof. Geraldo Domingos Cortez foram por este convidados os Srs João Regino Antunes e Clarimundo Cuba para fazer parte da mesa e o prof Luiz Ortiz para secretario ad hoc. Após agradecer a sua escolha o sr presidente falou sobre a personalidade do Dr. Benedicto Meirelles em memoria do qual pediu um momento de silencio.

Em seguida foi feita a apresentação das cedulas para votação sendo o seguinte o resultado final por ella apresentado

Fonte: Museu Frei Galvão (Guaratinguetá).
Foto do autor, em 20 de fevereiro de 2014.

Aplicações da teoria das três dimensões do patrimônio musical

O interesse na identidade de um conceito que reúna as três dimensões do patrimônio musical (mantendo-se obviamente as identidades específicas de suas categorias internas) está na possibilidade do seu uso como fundamento teórico para tarefas que envolvam conjuntamente os seus três tipos, como a reconfiguração de acervos, exposições, museus, cursos, editais e ações de educação patrimonial, além de um importante fator agregador para a produção de cartas e documentos coletivos, registros, projetos de pesquisa, bibliografia e políticas públicas e institucionais envolvendo conteúdos e especialistas de cada uma dessas dimensões.

Flávia Toni (2013, p. 63) já perguntava: “Hoje, quando se discute as políticas públicas para a patrimonialização dos saberes musicais do Brasil, em que medida os bens contemplados com tal distinção refletem a variedade da cultura musical?” Ainda que, nesse artigo, Toni estivesse majoritariamente preocupada com a diversidade geográfica, o tipo de patrimônio considerado em tais políticas também está relacionado a uma porção específica de tais saberes. Neste sentido, o conceito de patrimônio musical está

em consonância com as recentes tendências de aproximação dos métodos da musicologia história e da etnomusicologia (COOK, 2006), assim como das propostas de uma musicologia integrada (ou integração musicológica) por parte de pesquisadores latino-americanos (RUIZ, 1993; WAISMAN, 1993). Sem essa integração e sem o conceito tripartite do patrimônio musical, o estudo de algumas manifestações aqui exemplificadas, como o lundu (Figura 5), a folia do divino (Figura 8), as congadas (Figura 9) e a música litúrgica (Figuras 6 e 10) poderiam ficar restritas a uma ou duas dimensões e acarretar uma compreensão parcial de tais práticas.

Considerações finais

Após as análises aqui realizadas, ficam evidentes as relações teóricas entre as três dimensões do patrimônio musical, frente ao desequilíbrio e à desconexão de boa parte das operações voltadas a esse tipo de herança. Há, portanto, elementos suficientes para se fortalecer a troca de informações e experiências entre projetos ligados aos diversos tipos de patrimônio musical e ao patrimônio cultural a ele relacionado, assim como as iniciativas conjuntas destinadas tanto ao patrimônio musical tradicional, quanto ao patrimônio musical histórico (notado, gravado ou programado) e ao patrimônio musical documental, além da ampliação das relações entre profissionais que desenvolvem pesquisas e ações a respeito.

Sendo uma teoria em progresso, há espaço para o seu desenvolvimento coletivo, visando o aumento da eficiência das propostas a respeito do patrimônio musical, incluindo o aumento da quantidade de projetos referentes aos arquivos documentais e coleções bibliográficas, discográficas e cinematográficas de interesse para a pesquisa musicológica, ainda que tal conceito venha sendo predominantemente relacionado ao patrimônio musical de tradição oral.

Políticas públicas integradoras dos diversos tipos de patrimônio musical somente poderão ser efetivas com uma teoria consistente. A partir desse desenvolvimento, talvez seja possível a reivindicação de uma definição oficial (e, portanto, comum) de patrimônio musical, com sua aplicação em normas institucionais e políticas oficiais relacionadas à proteção do patrimônio cultural, nos âmbitos federal, estadual e municipal. Para que isso ocorra, será necessário um maior envolvimento de profissionais em ações de pesquisa e proteção de todos os tipos de patrimônio musical, evitando-se as barreiras implícitas na atual política de separação dos seus componentes materiais e imateriais.

Referências bibliográficas

BRASIL. Projeto de Lei nº 3.655, de 1993; Considera a banda de música 'patrimônio musical da cultura brasileira' e dá outras providências. Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=214730. Acesso em: 20 set. 2021.

BRASIL. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998 (Lei dos Direitos Autorais); Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1998/lei-9610-19-fevereiro-1998-365399-publicacaooriginal-1-pl.html e http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm. Acesso em: 20 set. 2021.

BRASIL. Projeto de Lei nº 2.161, de 2019; Eleva as bandas musicais militares e civis à condição de "patrimônio musical da cultura brasileira". Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2197303. Acesso em: 20 set. 2021.

BURK, Cassie; MEIERHOFFER, Virginia; PHILLIPS, Claude Anderson; WINTER, Milo. **America's Musical Heritage**. New York: Laidlaw Brothers, 1942. 368 p.

CASTAGNA, Paulo. Estruturas políticas para a salvaguarda do patrimônio musical brasileiro. XI ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 21-22 jul. 2016. **Anais**... Juiz de Fora: Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2018. p. 31-71. Disponível em: http://www.promusicaufjf.com.br/emh/arquivos/anais_xi.pdf. Acesso em: 20 set. 2021.

CASTAGNA, Paulo. Uma experiência de inventariação de acervo com ênfase na distinção das dimensões documental e notacional da representação musical. XXIX CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - ANPPOM, Pelotas, 26-30 ago. 2019. **Anais**... Pelotas: Universidade Federal de Pelotas e ANPPOM, 2019. p. 1-8. Disponível em: https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/paper/viewFile/5861/2257. Acesso em: 20 set. 2021.

CHUVA, Márcia. Da referência cultural ao patrimônio imaterial: introdução à história das políticas de patrimônio imaterial no Brasil. In: REIS, Alcenir Soares; FIQUEIREDO, Betânia Gonçalves (Org.). **Patrimônio imaterial em perspectiva**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2015. p. 25-49.

CONARQ - CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. CTDAISM - CÂMARA TÉCNICA DE DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS, ICONOGRÁFICOS, SONOROS E MUSICAIS. **Glossário**. [Brasília: Conselho Nacional de Arquivos], versão 3, out. 2018. 25 p. Disponível em: https://www.gov.br/conarq/pt-br/assuntos/camaras-tecnicas-setoriais-inativas/Glossario_ctdaism_v3_2018.pdf. Acesso em: 20 set. 2021.

CONCLUSÕES do III Simpósio Latino-Americano de Musicologia. III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-24 jan.1999. **Anais**... Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. p. 11-18. Disponível em: https://archive.org/details/ConclusoesDoIiiSimposioLatino-americanoDeMusicologia. Acesso em: 20 set. 2021.

COOK, Nicholas. Agora somos todos (etno)musicólogos; tradução de Pablo Sotuyo Blanco. **Ictus**, Salvador, n.7, p. 7-32, dez. 2006.

RUIZ, Irma. La integración musicológica y su aplicación a la investigación en las regiones rurales de las antiguas misiones católicas en sudamérica. **Revista de Musicología**, Madrid, v. 16, n. 3, 1993, p. 1766-1770.

WAISMAN, Leonardo J. Una musicología integrada para latinoamérica. **Revista de Musicología**, Madrid, v. 16, n. 3, 1993, p. 1771-1777.

COTTA, André Guerra. Fundamentos para uma arquivologia musical. In: COTTA, André Guerra; SOTUYO BLANCO, Pablo. **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: EDUFBA, 2006. p. 15-37. (O Patrimônio Musical na Bahia). Disponível em: http://static.scielo.org/scielobooks/bvc3g/pdf/cotta-9788523208844.pdf. Acesso em: 20 set. 2021.

COTTA, André Guerra. Novas considerações sobre o acesso ao Patrimônio Musical no Brasil. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 466-484, set. 2011. Disponível em: https://doi.org/10.18617/liinc.v7i2.440. Acesso em: 20 set. 2021.

COTTA, André Guerra; SOTUYO BLANCO, Pablo. **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: EDUFBA, 2006. 92 p. (O Patrimônio Musical na Bahia). Disponível em: http://static.scielo.org/scielobooks/bvc3g/pdf/cotta-9788523208844.pdf.

EDMONDSON, Ray. Fundamentos filosóficos de los archivos audiovisuales en la era digital. CUARTO SEMINARIO INTERNACIONAL DE ARCHIVOS SONOROS Y AUDIOVISUALES, La salvaguarda del patrimônio sonoro y audiovisual: um reto mundial. **Memorias**... México: Conaculta, Fonoteca Nacional, 2009. p. 29-40. Disponível em: https://revistas.ucm.es/index.php/CDMU/article/view/38414. Acesso em: 20 set. 2021.

GNOLI, Claudio. Metadata About What? Distinguishing Between Ontic, Epistemic, and Documental Dimensions in Knowledge Organization. **Knowledge Organization**, Edmonton, Kent, v. 39, n. 4, 2012, p. 268-275. Disponível em: http://mate.unipv.it/~gnoli/gnoli2012.pdf. Acesso em: 20 set. 2021.

HENDERSON FILHO, José Ruy; CASTRO, Urubatan Ferreira de (Org.). **Preservação e Difusão do Patrimônio Musical paraense**: composições para bandas de música do século XX. Belém: UEPA, 2018. 84 p. (Série Música Paraense v.1)

JULIÃO, Letícia. Patrimônio imaterial e museus. In: REIS, Alcenir Soares; FIQUEIREDO, Betânia Gonçalves (Org.). **Patrimônio imaterial em perspectiva**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2015. p. 85-105.

MEIRELLES, Alexandre; STOLTZ, Tania; LÜDERS, Valéria. Da psicologia cognitiva à cognição musical. **Música em Perspectiva**, Curitiba, v. 7, n. 1, p. 110-128, jun. 2014. Disponível em: http://dx.doi.org/10.5380/mp.v7i1. Acesso em: 20 set. 2021.

LLERENA, Rosenete Marlene Eberhardt. A memória do patrimônio musical de Joinville: uma abordagem sócio-histórica e cultural das composições de 1900 a 1950. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade) - Universidade da Região de Joinville (Univille), Joinville, 2012. 129 p. Disponível em: https://www.univille.edu.br/pt-BR/a-univille/proreitorias/prppg/setores/area-pos-graduacao/mestradosdoutorado/patrimonioculturalsociedade/dissertacoes/2012/642205. Acesso em: 20 set. 2021.

LOBO, Luisa Soares Ferreira. Os limites do domínio público no direito autoral sobre as obras de arte bidimensionais. Rio de Janeiro, 2018. Trabalho de Conclusão de Curso - Escola da Magistratura do Estado do Rio de Janeiro. 16 f.

LÜHNING, Angela. Patrimônio musical e ações comunitárias em contextos urbanos. In: VOLPE, Maria Alice (Org.). **Patrimônio musical na atualidade**: tradição, memória, discurso e poder. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013. p. 205-215. (Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, v. 3).

MONTERO GARCÍA, Josefa. La documentación musical: fuentes para su estudio. In: GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José; HERNÁNDEZ OLIVERA, Luis; MONTERO GARCÍA, Josefa; BAZ, Raúl Vicente. **El archivo de los sonidos**: la gestión de fondos musicales. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008. p. 91-122. (Colección Estudios Profesionales, n. 2).

MORAIS, Rodrigo. O direito autoral do artista plástico na revenda de suas obras. **Soterópolis: Jornal da Cultura da Bahia**, Salvador, Ano 4, n. 39, dez. 2001. Disponível em:

http://www.rodrigomoraes.com.br/index.php?site=1&modulo=eva_conteudo&co_cod=20. Acesso em 9 maio 2022.

NAKAMURA, Takashi; USHIZAKA, T.; UOZUMI, Jun; ASAKURA, Toshimitsu. Optical reproduction of sounds from old phonographic wax cylinders, SPIE 3190, FIFTH INTERNATIONAL TOPICAL MEETING ON EDUCATION AND TRAINING IN OPTICS, Delft, 8 Dez. 1997. *Proceedings*... Delft: Society of Photo-Optical Instrumentation Engineers (SPIE), 1997. p. 304-313. Disponível em: https://doi.org/10.1117/12.294398. Acesso em: 20 set. 2021.

NOGUEIRA, Isabel Porto. Patrimônio musical no Rio Grande do Sul: as tramas da memória entre acervos e documentos. In: VOLPE, Maria Alice (Org.). **Patrimônio musical na atualidade**: tradição, memória, discurso e poder. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013. p. 149-165. (Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, v. 3)

PAOLI, Paula Silveira De. Patrimônio material, patrimônio imaterial: dois momentos da construção da noção de patrimônio histórico no Brasil. In: CHUVA, Márcia; NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos (Org.). **Patrimônio cultural: políticas e perspectivas de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad X, FAPERJ, 2012. p. 181-190.

PINA, Maria Lúcia Mascarenhas Roriz e. Concerto dos sapos: um patrimônio musical goiano. Dissertação (Mestrado Profissionalizante em Gestão do Patrimônio Cultural) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2005. 97 p. Disponível em: http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/handle/tede/3689. Acesso em: 20 set. 2021.

PINHO, Fabio Assis; NASCIMENTO, Bruna Laís Campos do; MELO, Willian Lima. As dimensões ôntica, epistêmica e documental na representação da informação e do conhecimento. **Revista ACB: Biblioteconomia em Santa Catarina**, Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 112-123, jan./abr. 2015. Disponível em: https://revista.acbsc.org.br/racb/article/view/995. Acesso em: 20 set. 2021.

SACHS, Curt. **Our Musical Heritage:** A Short History of Music. New York: Prentice-Hall, 1948. 400 p.

SANTOS, Simone; AGUILAR, Diego; SILVA, Cindy. Resgatando o Patrimônio Musical de Diamantina. **Revista da Extensão**, Porto Alegre, n. 15, p. 55-62, 2017. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/revext/article/view/92614/52723. Acesso em: 20 set. 2021.

SEEGER, Anthony. **America's Musical Heritage Course Guidebook**. Chantilly: The Great Courses, 2019. 79 p.

SILVA, Ana Paula. A Discoteca Oneyda Alvarenga: a materialização do patrimônio imaterial. *In*: REIS, Alcenir Soares; FIQUEIREDO, Betânia Gonçalves (Org.). **Patrimônio imaterial em perspectiva**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2015. p. 145-167.

SILVA, Nathalia Luiza Coimbra da. Gestão de documentos arquivísticos digitais: análise do sistema Y. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquivologia) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2016. 51 f. Disponível em: https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/2834/1/SILVA%2C%20Nathalia.pdf. Acesso em: 20 set. 2021.

SOTUYO BLANCO, Pablo. Arquivos de música na Bahia. I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, Mariana, 18-20 jul. 2003. **Anais**... Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. p. 249-270. Disponível em: https://archive.org/details/IColoquioBrasileiroDeArquivologiaEEdicaoMusical/. Acesso em: 20 set. 2021.

SPIX, [Johann Baptist von]; MARTIUS, [Carl Friedrich Philipp von]. **Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien**: Musikbeilage zu Dr. v. Spix und Dr. v. Martius Reise in Brasilien.

[München: s. ed. 1831]. 15 p. Disponível em: https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00050994. Acesso em: 20 set. 2021.

TELLES, Mário Ferreira de Pragmácio. Patrimônio cultural material e imaterial: dicotomia e reflexos na aplicação do tombamento e do registro. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 2, n. 3, p. 121-137, 2010. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/5014. Acesso em: 20 set. 2021.

TONI, Flávia Camargo. Patrimônio musical e "desgeograficação" do Brasil. **Música e cultura: revista da ABET**, v. 8, n. 1, p. 59-65, 2013. Disponível em: http://musicaecultura.abetmusica.org.br/.

TRINDADE, Jaelson Bitran. O patrimônio musical do Brasil: os acervos arquivísticos. In: VI ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 22-25 jul. 2004. **Anais**... Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. p. 248-257.

TUGNY, Rosângela Pereira de. Do *corpus* aos corpos: reflexões sobre arquivos musicais e música tradicional na atualidade brasileira. I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, Mariana, 18-20 jul. 2003. **Anais**... Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. p. 271-281. Disponível em: https://archive.org/details/IColoquioBrasileiroDeArquivologiaEEdicaoMusical/. Acesso em: 20 set. 2021.

VOLPE, Maria Alice. Patrimônio musical e invenção. In: VOLPE, Maria Alice (Org.). **Patrimônio musical na atualidade**: tradição, memória, discurso e poder. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013. p. 19-22. (Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, v. 3)

VOLPE, Maria Alice. Patrimônio musical e políticas públicas no Brasil. **Revista Brasileira de Música** – Programa de Pós-Graduação em Música – Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, v. 29, n. 2, p. 261-276, jul./dez. 2016. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/26463. Acesso em: 20 set. 2021.